

EVAKKOLAPSI

Ennakkosuunnittelun tuotannollisten ratkaisujen vaikutus dokumentin sisältöön

Viestinnän koulutusohjelma
Audiovisuaalinen mediatuotannon
suuntautumisvaihtoehto
Opinnäytetyö
8.5.2006

Heini Salomaa

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestinnän koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Audiovisuaalinen mediatuotanto	
Tekijä Heini Salomaa			
Työn nimi <i>Evakkolapsi</i> . Ennakkosuunnittelun tuotannollisten ratkaisujen vaikutus dokumentin sisältöön.			
Työn ohjaaja/ohjaajat Markus Viljanen.			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 8.5.2006	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 25 + 4	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyö on monimuototyö, joka koostuu <i>Evakkolapsi</i>-dokumentista ja kirjallisesta tutkielmasta. Kirjallisessa tutkielmassa selvitän, miten tuottaja ja ohjaaja voivat tuotannon suunnittelulla vaikuttaa dokumentin sisältöön.</p> <p>Lähestyn dokumenttielokuvaa ja dokumentin ennakkosuunnittelua ensin historiallisesta ja teoreettisesta näkökulmasta. Tutkin sen jälkeen omaa työtäni ja työni tulosta, <i>Evakkolapsi</i>-dokumenttia sisältötuotannon näkökulmasta. Arvioin tekemiäni tuotannollisia ratkaisuja ja niiden merkitystä <i>Evakkolapsi</i>-dokumentin sisältöön.</p> <p>Koko dokumentin ja dokumenttielokuvan käsite on monimerkityksellinen ja sitä käytetään monissa yhteyksissä. Av-alalla ei näytä vallitsevan yhtenäistä käsitystä siitä, mikä on tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan ero. Tekijät ja tv-kanavat käyttävät sanaa dokumentti mitä erilaisimmista elokuvista. Jotta tämän rajanvedon vaikeutta voisi ymmärtää, selvitän lyhyesti dokumenttielokuvan historiaa ja esittelen Bill Nicholisin moodijaottelun.</p> <p>Dokumenttituotannossa panostaminen ennakkotuotantovaiheeseen kannattaa. Dokumentin kuvauksissa on niin monta muuttuvaa ja arvaamatonta tekijää, että tekijän kannattaa varmistaa perusteellisella taustatyöllä itselleen mahdollisimman tuttu maaperä suhteessa dokumentin aiheeseen ja tuotanto-olosuhteisiin.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Evakkolapsi (kesto 10'00'', formaatti DVC PRO)			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat dokumentti, ennakkotuotanto, evakkolapsi			



Degree Programme in Media		Specialisation Audiovisual Media Production
Author Heini Salomaa		
Title <i>Refugee Child</i> . The Effect of Productional Decisions on Documentary in Pre-production.		
Tutor(s) Markus Viljanen		
Type of Work Final Project	Date 8 May, 2006	Number of pages (report + appendices) 25 + 4
<p>ABSTRACT</p> <p>This thesis contains two parts: documentary <i>Refugee Child</i> (<i>Evakkolapsi</i>) and written thesis. The written thesis screens how pre-productional decisions made by producer and director can influence the content of the documentary.</p> <p>The documentary film is first approached from the historical and theoretical point of view. The documentary <i>Refugee Child</i> is evaluated, especially from the producers point of view. The effect of the productional decisions to the content in the <i>Refugee Child</i> are evaluated.</p> <p>The word documentary film has multiple different meanings and it is beeing used in various contexts. There is numerous opinions about what is the difference between a documentary film and a television documentary. The people in the audiovisual field and the channel networks seem to use the word documentary about very different kinds of films. In order to understand the difficulty of this definition the history of the documentary film and the devicion of Bill Nichols' six modes is shortly viewed.</p> <p>Focusing on the pre-production of documentary is rewarding. There is various altering factors in the production of the documentary. The producer and director should be prepared both technically and substancially.</p>		
Work / Performance / Project Evakkolapsi (duration 10'00'', format DVC PRO)		
Place of Storage University of Art and Design Library, Aralis Library and Information Centre, Helsinki		
Keywords documentary, pre-production, evakkolapsi		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	DOKUMENTTIELOKUVAN SUUNTAUKSET JA LÄHESTYMISTAVAT	4
2.1	Dokumenttielokuvan suuntauksset	5
2.1.1	Griersonilainen dokumenttielokuva.....	5
2.1.2	Direct cinema	6
2.1.3	Cinéma vérité	6
2.2	Lähestymistavat ja Nicholsin moodit	7
3	TEKNISTUOTANNOLLISET PROSESSIT TV-DOKUMENTIN ENNAKKOSUUNNITTELUSSA	9
3.1	Ennakkosuunnittelu ja esituotanto.....	9
3.2	Tiedä mitä haluat	10
3.3	Aikataulutus	11
3.4	Ennakkotutkimus.....	12
4	EVAKKOLAPSI-DOKUMENTTI.....	13
4.1	Päähenkilön valinta ja aiheen rajausta.....	16
4.2	Ennakkotutkimus ja taustatyö	17
4.3	Työryhmän valinta	17
4.4	Aikataulutus ja kuvauspaikkojen valinta	18
4.5	Työtavat	19
4.6	Kuvauskaluston valinta.....	20
5	HUOMIOITA DOKUMENTIN SISÄLTÖÖN VAIKUTTAVISTA TUOTANNOLLISISTA PÄÄTÖKSISTÄ.....	20
5.1	Evakkolapsi-dokumentin tuotannon suunnittelusta.....	23
5.2	Tekijän arvio <i>Evakkolapsi</i> -dokumentista	23
6	JOHTOPÄÄTÖKSET	24
	LÄHTEET	26
	LIITTEET	

1 JOHDANTO

Olen toteuttanut opinnäytetyöni monimuotoisena. Se koostuu kahdesta osasta; tv-dokumentista ja tästä kirjallisesta tutkielmasta. *Evakkolapsi* (ks. synopsis LIITE 1) on kymmenminuuttinen tv-dokumentti miehestä, joka joutui 6-vuotiaana lähtemään evakkoon kotoaan Karjalan Kirvusta. Kodin jättäminen, pitkä evakkomatka kohti tuntematonta ja epävarmuus tulevaisuudesta jätti pieneen poikaan syvät jäljet. Dokumentissa selvitän mitkä ovat olleet päähenkilön keinot selvitä varhain koetusta traumasta. Kirjallisessa osassa selvitän, miten tuottaja voi tuotannon suunnittelulla vaikuttaa dokumentin sisältöön. Käytän esimerkkidokumenttina omaa dokumenttiani.

Näin kesällä 2005 ensimmäisen kerran Tuomasyhteisön uutislehdessä artikkelin toukokuussa toteutetusta evakkomessusta, jonka tekijät olivat kaikki 2. maailmansodan aikaisia evakkolapsia Karjalasta. Kiinnostuin Evakkolapset ry:n toiminnasta ja aloin seurata uutisointia aiheesta. Heinäkuussa aiheesta oli juttu Askel-lehdessä. Tällöin päätin tehdä evakkolapsiaiheesta dokumentin. Perimmäisenä syynä kiinnostukseeni ovat omat juureni, neljästä isovanhemmastani kaksi on Karjalan evakkoja.

Innostuin erityisesti dramaturgian opinnoista täydentäessäni opistotasoista medianomitutkintoani ammattikorkeakoulutasoiseksi tutkinnoksi. Dramaturgia oli tuottajuuden osa-alueista minulle vierain ja tarjosi kiehtovan haasteen uuden oppimiseen. Opinnäytetyötä suunnitellessani asetin itselleni tavoitteeksi tuottaa ja ohjata dokumentin, jonka dramaturgia on ehjä ja toimiva. Tavoitteeni oli myös, että

dokumentin tuotannon ennakkosuunnittelu suhteessa toivottuun lopputulokseen on alusta loppuun huolellisesti harkittu.

Olen käsikirjoittanut, ohjannut ja tuottanut 10 minuutin pituisen tv-dokumentin *Evakkolapsi*. Kirjallisessa työssä analysoin tekemäni dokumentin ennakkosuunnittelu- ja esituotantovaihetta. Varsinainen tutkimustehtäväni on selvittää mitä ovat ne ennakkosuunnittelun aikana tehtävät tuotannolliset ratkaisut, joilla voi vaikuttaa dokumentin sisältöön.

Olen tehnyt työtä av-alalla eri tuotantoammateissa yli kymmenen vuotta. Tällä hetkellä olen Yleisradiossa TV-uutisissa ohjaajana ja apulaisohjaajana uutis- ja ajankohtaisohjelmissa. Tavoitteeni on tulevaisuudessa tehdä myös tv-dokumentteja. Opinnäytetyöni teos- ja kirjallinen osa palvelevat tätä tavoitetta hyvin.

Luvussa 2 esittelen käyttämäni käsitteet. Dokumenttielokuvan lukuisista lähestymistavoista esittelen Nicholsin kuuteen osaan jakautuvan tyypittelyn. Esittelen lyhyesti dokumenttielokuvan suuntauksista griersonilaisen suuntauksen, direct cineman ja cinéma véritén.

Luvussa 3 selvitän minkälaisilla tuotannollisilla ratkaisuilla dokumentin sisältöön voi vaikuttaa tuotannon suunnitteluvaiheessa. Keskityn erityisesti ennakkotutkimukseen ja työtapoihin. Rajaen rahoituksen ja budjetoinnin tuotannollisten ratkaisujen ulkopuolelle.

Luvussa 4 esittelen *Evakkolapsi*-dokumentin. Kerron ennakkotuotantovaiheessa tehdyistä sisältöön vaikuttaneista tuotannollisista ratkaisuista. Käsittelen erityisesti dokumentin päähenkilön valintaa, aiheen rajausta ja ennakkosuunnittelu- ja esituotantovaihetta.

Viidennessä luvussa esitän tekemiäni huomioita dokumentin sisältöön vaikuttavista tuotannollisista päätöksistä. Pohdin myös näiden päätösten onnistumista *Evakkolapsi*-dokumentissa. Kuudennessa luvussa esitän johtopäätökseni.

Tämä tutkielma perustuu kirjallisiin lähteisiin ja yhteen teemahaastatteluun, joista olen hakenut alan ammattilaisten ajatuksia tutkielmani näkökulman tueksi. Osa tiedoistani on peräisin ammattikäytännöistä, joihin olen tutustunut työssäni ohjelmien tekijänä.

Koska tutkimusaiheestani ei ole juurikaan kirjoitettu suomalaisen tuotantotapaan sovellettua kirjallisuutta, haastattelin Yleisradion asiaohjelmien tuottajaa Pentti Väliahdetta saadakseni ajatuksilleni tukea kokeneen ammattilaisen näkökulmasta. Haastattellessani Pentti Väliahdetta käytin menetelmänä teemahaastattelua ja toteutin sen avoimena haastatteluna (ks. kysymysrunko, LIITE 2). Haastateltava sai itse päättää, missä järjestyksessä ja miten hän puhui antamastani teemasta. Minulla oli mahdollisuus esittää hänelle lisäkysymyksiä ja tarkentaa hänen esittämiään näkökantoja.

Halusin tehdä tämän tutkielman, koska olin kiinnostunut selvittämään niitä keinoja, joilla dokumentin sisältöön voi tuotannollisilla päätöksillä vaikuttaa. Dokumentin ennakkosuunnittelua tehdessäni olisin itse mielelläni lukenut oppaan, jossa näitä keinoja kartoitetaan. Löysin aihetta sivuavaa kirjallisuutta etenkin englanninkielisenä ja osittain myös suomeksi kirjoitettuna tai käännettynä. En kuitenkaan löytänyt suoraan etsimääni, joten halusin kirjata kokemuksiani ja oivalluksiani tähän opinnäytetyöhön.

2 DOKUMENTTIELOKUVAN SUUNTAUKSET JA LÄHESTYMISTAVAT

Sana dokumentti viittaa muun muassa asiakirjaan, todistuskappaleeseen eli siihen, että asiakirjoilla tai muilla todisteilla jotakin näytetään toteen. Elokuva-alalla dokumentti on John Griersonin antama nimitys ei-fiktiiviselle elokuvalle, joka kootaan elävästä elämästä kuvatusta autenttisesta tai rekonstruoidusta materiaalista ja jossa usein on sosiologinen teema tai lähestymistapa. Grierson käytti termiä arvioidessaan vuonna 1926 New York Sun -lehdessä Robert J. Flahertyn elokuvaa *Moana of the South Seas* (USA / 1926). Grierson kirjoitti *Moanasta*: Visuaalisilla huomioilla polynesianalaisen nuorison arkipäivästä on dokumentaarista arvoa. (Nichols 2001, 145.)

Dokumenttielokuvan historian katsotaan alkaneen Griersonin arvostelusta, sillä siinä tiettävästi käytettiin ensimmäistä kertaa sanaa dokumentti (documentary) filmille tallennetun materiaalin yhteydessä (Issari & Paul 1979, 3). Dokumenttielokuvia oli toki tehty ennen Griersonin keksimää termiä. Ensimmäiset filmille kuvatut elokuvat olivat dokumentaarisia, mutta yleisö kyllästyi nopeasti asemalle tuleviin juniin, aamiaista syöviin vauvoihin ja tehtaasta poistuviin työläisiin (Webster 1998, 151). Dokumentti-määritelmää käytetään usein laajassa merkityksessä fiktiivisen elokuvan vastakohtana.

Dokumenttielokuvassa tapahtuu todellisia tapahtumia ja siinä esiintyvät todelliset ihmiset. Nämä henkilöt kertovat itsestään ja elämästään joko heille tapahtuneista tai dokumentissa tapahtuvissa tilanteissa. Dokumentti ei voi olla totta, eikä sen pidä pyrkiäkään absoluuttiseen totuuteen. Se avaa lähinnä tulkintamahdollisuuksia ja näkökulmia kuvaamaansa ajanjaksoon. (Elokuvantaju.)

Grierson on myös määritellyt dokumentin olevan todellisuuden luovaa käsittelyä (Nichols 2001, 24). Dokumentti ei siis voi olla todistuskappale totuudesta, vaan korkeintaan tekijöidensä subjektiivinen näkemys siitä. Dokumentteja editoidaan, dramatisoidaan ja niissä saatetaan käyttää jopa näyttelijöitä.

Käytän tässä opinnäytetyössäni sanaa dokumentti synonyyminä tv-dokumentille ja dokumenttielokuvalle. Av-alalla ei näytä vallitsevan yhtenäistä käsitystä siitä, mikä on

tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan ero. Tekijät ja tv-kanavat käyttävät sanaa dokumentti mitä erilaisimmista ohjelmista.

Ehkä ainoa yhteinen nimittäjä dokumentti-nimikkeellä tehtävien teosten välillä on se, että dokumentin perustana on olemassa oleva aihe ihminen, hänen ajatuksensa, tekonsa, kohtalonsa, maailmansa (Cederström 2003, 106). Toisaalta dokumentin aiheena voi olla abstrakti asia, se voi olla ilmiö tai idea. Dokumenttaarisuuden yksiselitteiset määritelmät osoittautuvat usein umpikujiksi. Yhtään aukotonta menetelmää todellisuuden muuntamisesta dokumentiksi ei ole keksitty.

2.1 Dokumenttielokuvan suuntaukset

Dokumenttielokuvan tyyliisuuntia on tunnistettavissa vähemmän kuin fiktiivisien elokuvan historiassa. Tyyliisuunnissa on kiteytynyt aikakausille ominaiset ajatukset siitä, mitä todellisuus on ja miten se voidaan tavoittaa ja kuvata. Esittelen suuntauksista griersonilaiseen tyyliisuunnan, direct cineman ja cinéma véritén.

2.1.1 Griersonilainen dokumenttielokuva

Englannissa syntyi 1920-luvun lopulla dokumenttielokuvan suuntaus, jota kutsutaan brittiläiseksi dokumenttiliikkeeksi tai griersonilaiseksi tyyliisuunnaksi oppi-isänsä John Griersonin mukaan. Griersonin mielestä dokumentaristit olivat ensisijaisesti propagandisteja ja vasta toissijaisesti elokuvantekijöitä. Tyyliisuunta vaikutti 1930-luvulta 1950-luvulle. Sen keskeisiä tehtäviä olivat valistus, opetus ja propaganda. Tähän vaikutti osaltaan toinen maailmansota, jolloin dokumenttielokuva valjastettiin sotaan osallistuneissa maissa propagandaelokuvien avulla kansan puolustustahdon nostattamiseen. (Helke 2006, 59–60.)

Griersonilaiselle dokumentille oli tyypillistä käyttää kertojaaääntä. Äänen tallentaminen kuvaustilanteessa ei vielä ollut teknisesti mahdollista, joten kuva ja ääni syntyivät tuotannon eri vaiheissa. Kuva palveli ääntä kertojan äänen ja sisällön kuvituksena. Tyyliisuuntaa on kritisoitu sen käyttämästä autoritäärisestä kertojäänestä ja

kyvyttömyydestä yhdistää visuaalisuutta ja dokumentin sanomaa. Griersonilaisia dokumentteja onkin nimitetty myös kuvitetuksi luennoiksi. (Helke 2006, 59–60.)

2.1.2 Direct cinema

Direct cinema syntyi Yhdysvalloissa 1960-luvulla. Siinä sosiaalinen ja yhteiskunnallinen todellisuus ilmenee tapahtumina. Tekijät etsivät tapahtumia, jotka olisivat syntyneet ja tapahtuneet riippumatta kuvausryhmä paikallaolosta. Aiheita olivat ilmiöt tai julkiset esitykset, kuten rock-muusikoiden kiertueet tai poliittiset kampanjat. Osa direct cinema -ohjaajista tutki amerikkalaista yhteiskunnan sielunmaisemaa ja vei katsojan tavallisiin keskiluokkaisiin koteihin. (Helke 2006, 62–63.)

Direct cineman ydinajatus on, että tekijä seuraa kameran edessä olevia tapahtumia puuttumatta niihin. Kaikki kuvauksen suunnittelu oli kiellettyä. Tällä haluttiin pyrkiä siihen, että katsojat saisivat ajatella itse ja he saisivat luoda merkityksiä elokuvantekijöiden ohjailematta prosessia. (Nichols 2001, 109–110.)

2.1.3 Cinéma vérité

Cinéma vérité on Direct cineman kanssa samaan aikaan Ranskassa kehittynyt tyyli, joka pyrki kuvaamaan todellisen elämän tapahtumia joustavalla tavalla. Se ei pyrkinyt käyttämään hyväkseen käsikirjoitusta tai teknisiä keinoja, kuten valaistusta tai leikkausta viimeistellyn lopputuloksen aikaansaamiseksi. Lajityypin kannattajat painottivat kohtausten kehittymistä omalla painollaan ja halusivat katsojan näkevän tarinan samanlaisena kuin se alun perin tapahtui. (Nichols 2001, 117–188.)

Koulukunnan nimen esikuvana oli neuvostoliittolainen uutiskatsaussarja kino-Pravda, joka syntyi elokuvallisena vastineena Pravda-lehdelle (Issari & Paul 1979,6).

Cinéma vérité käytti kevyttä kalustoa. Kahden hengen kuvausryhmä käytti 16 mm:n kameraa ja herkkää filmimateriaalia. Äänet tallennettiin kannettavalla ääninauhurilla ja mikrofonilla. Cinéma vérité:ta kutsutaan ”totuuselokuvaksi”. (Nichols 2001, 117–188, 144.)

Cinéma vérité –elokuvan tekijä uskoo, että elokuva on puhtaimmillaan todellisuuden havainnoimista, tallettamista ja esittämistä sitä kontrolloimatta, määräämättä ja uudelleenjärjestämättä (Issari & Paul, 1979, 13, opinnäytetyön tekijän käännös).

Cinéma véritéstä ja direct cinemasta puhutaan usein päällekkäisinä tyyliuuntina. Susanna Helken mukaan kysymys on kahdesta vastakkaisesta lähestymistavasta. Direct cinemassa painotetaan tapahtumien kulkuun puuttumatonta havainointia, vältetään kommentaaria ja haastatteluja. Cinéma véritén avainhenkilö Jean Rouch korosti tekijän roolia tilanteiden katalysaattorina ja elokuvantekoa ihmisten kokemuksia esiin provosoivana tapahtumana. (Helke 2006, 62.)

2.2 Lähestymistavat ja Nicholsin moodit

Dokumenttielokuvan tyylejä ja lähestymistapoja voi luokitella monin eri tavoin ja perustein. Esittelen tässä dokumenttielokuvan lähestymistavat Bill Nicholsin (1991, 32–75 ja 2001, 99–138) mukaan. Teoksessaan *Representing Reality* Nichols tunnistaa dokumenttielokuvan historiasta viisi *moodia*, lähestymistapaa määrittävää periaatetta. Nichols on myöhemmin esitellyt teoksessaan *Introduction to documentary* yksityiskohtaisemman lähestymistapojen jaottelun ja lisännyt lähestymistapoihin myös kuudennen moodin. Nicholsin (2001, 99) mukaan nämä moodit ovat ikään kuin alaluokkia dokumentille itselleen.

Moodijaottelu ei kuitenkaan tarkoita sitä, että dokumenttielokuva välttämättä toteuttaisi vain yhden moodin tyyliuunta, vaan usein moodit sekoittuvat dokumenttielokuvassa. Dokumentissa moodi ei sanele jokaista elokuvan osaa, mutta esiintyy usein vallitsevana tyylinä läpi dokumentin. Esimerkiksi refleksiivinen dokumenttielokuva voi sisältää runollisia tai performatiivisia osia. (Nichols 2001, 100.)

Nicholsin luokitus on historiallinen. Hän esittää jokaiselle moodille ajanjakson, jolloin se on esiintynyt vallitsevana. Jaottelu ei luonnollisesti ole aukoton, yksittäiset elokuvat voivat kuulua yhteen tai useampaan moodiin. Jaottelu keskittyykin tunnistamaan kunkin aikakauden dokumenttielokuvista perustyypppejä. Nicholsin luokitus antaa mahdollisuuden tutkia dokumenttielokuvan historiaa jäsentyneesti. Moodit kiteyttävät

kunakin aikana vallinneita esittämisen keinoja. Dokumentin mallien väliset rajat ovat liukuvia, eikä aina ole mahdollista erottaa eri malleja täysin toisistaan. (Helke 2006, 54–57.)

Runollinen (poetic) moodi (1) kuvaa maailmaa ja sen ilmiöitä impressionistisesti. Tekijät eivät välittäneet katsojalle faktoja tai argumentteja. Nichols ajoittaa runollisen moodin 1920-luvulle. Runollisen lähestymistavan ongelma oli liiallinen abstraktisuus ja kyvyttömyys ilmaista asioita täsmällisesti.

Selittävä (expository) moodi (2) painotti argumentaatiota ja kertojaäänien käyttöä. Sen syntyajankohta oli myös 1920-luku. Katsojia puhuteltiin suoraan, joko puheen tai kuvatekstien avulla. Äänielokuvan tulo 1930-luvulla teki mahdolliseksi kertojaäänien käytön vakiintumisen keskeiseksi ilmaisukeinoksi. Selittävän moodin ongelma oli liiallinen opettavaisuus ja asettuminen katsojaansa yläpuolelta neuvovaksi opastajaksi.

Havainnoiva (observational) moodi (3) kartoiti kommentoimasta aiheitaan. Se pyrki lähinnä tarkkailemaan tapahtumia. Moodin synnyn mahdollistavat 1960-luvulla yleistyneet kevyet kamerat ja nauhurit. Havainnoivan dokumentin perusidean mukaisesti kuvattuina olevat ihmiset jatkavat normaalia elämäänsä ikään kuin kamera ei olisi paikalla. Kamera ja mikrofoni ovat paikalla neutraaleina havainnoijina. Havainnoivaa lähestymistapaa on kritisoitu kyvyttömyydestä sijoittaa tapahtumia aiheita oikeisiin asiayhteyksiin.

Vuorovaikutteinen (interactive) moodi (4) haastatteli kohteitaan tai toimi niiden kanssa vuorovaikutussuhteessa. Moodille oli ominaista myös arkistomateriaalin käyttö. Myöhemmin Nichols on kutsunut tätä moodia myös osallistuvaksi (*participatory*) moodiksi. Vuorovaikutteista lähestymistapaa alettiin käyttää 1960-luvulla. Sen keskeisempiä ongelmia oli liiallinen luottamus haastateltaviin ilman lähdekritiikkiä, naiivi historianselitys ja hyökkäävä asenne.

Refleksiivinen (reflexive) moodi (5) kyseenalaisti olemassaolevat dokumentaariset esitystavat. Se lisäsi tietoisuutta elokuvan todellisuuden konstruoidusta luonteesta. Reflektiivinen dokumentti voi yhdistää todellisia ja fiktiivisiä kohtauksia ja

rekonstruoida tapahtumia. Nichols sijoittaa syntymääjankohdan 1980-luvulle. Moodin ongelmina Nichols pitää liiallista abstraktiivisuutta ja näkemyksellisyyden puutetta.

Nichols ajoittaa *performatiivisen (performative) moodin* (6) syntyajan myös 1980-luvulle. Lähestymistavassa painotettiin tekijän subjektiivista näkemystä.

Performatiivinen dokumentti ei pyri esittämään väittämiä, vaan pikemminkin ehdottamaan joitain näkökulmia. Performatiivisessa moodissa fiktion ja dokumentin raja hämärtyy. Moodia voi kritisoida objektiivisuuden puutteesta ja liiallisesta tyyliittelystä.

3 TEKNISET TUOTANNOLLISET PROSESSIT TV-DOKUMENTIN ENNAKKOSUUNNITTELUSSA

3.1 Ennakkosuunnittelu ja esituotanto

Ennakkosuunnitteluun kuuluvat käsikirjoituksen purku, kuvausaiakataulun teko, tuotantoryhmän palkkaaminen, päähenkilön/dokumentissa esiintyvien henkilöiden valinta, kuvauskaluston valinta ja niistä vastaavien henkilöiden nimeäminen, kuvakäsikirjoitus, kuljetus-, majoitus- ja cateringsuunnitelman tekeminen.

Herbertin (2000, 269) mukaan ennakkosuunnitteluvaiheessa tehdään päätökset dokumentin muodosta, kohderyhmästä, käyttötavoista, tyyliä, pituudesta, haastateltavista, kuvauspaikoista, käytettävistä tietolähteistä ja tärkeimmistä kysymyksistä, joihin etsitään vastausta. Näihin kysymyksiin vastaamalla tuottaja voi arvioida, onko tekeillä olevalla dokumentilla tarpeeksi substanssia, jotta se herättäisi yleisön kiinnostuksen. Dokumentilla ei tarvitse tässä vaiheessa olla lopullista nimeä, mutta ns. työnimi on tarpeellinen.

Esituotantovaiheeseen kuuluu kaikki tuotantoon liittyvä budjetoitu toiminta ennen varsinaisia kuvauksia. Siinä korostuvat erityisesti tuottajan, käsikirjoittajan ja ohjaajan yhteistyö. Onnistunut esituotantovaiheessa tehty suunnittelutyö luo edellytykset varsinaisen tuotannon sujuvuudelle ja aikanaan onnistuneelle lopputulokselle.

Dokumenttia suunniteltaessa ja myöhemmin kuvattaessa on tehtävä lukuisia teknistuotannollisia päätöksiä. Dokumentin tekijä on riippuvainen välineen teknisistä rajoituksista, joilla ei ole mitään tekemistä päähenkilön elämän kanssa. Kameran läsnäolosta on päätettävä, kuvattavien kanssa on tehtävä sopimuksia, on pohdittava miten kameran läsnäolo vaikuttaa tilanteeseen, päätettävä milloin kamera käy ja milloin ei. On myös mietittävä minkälaisissa tiloissa ja tilanteissa kuvataan, miten valaistetaan, mitä objektiivia voi käyttää, missä seisotaan ja mihin laitetaan mikrofoni. Kameran paikka ja kulma ovat merkittäviä tavalle, jolla katsojat kokevat kuvattavan tapahtuman. (Webster 1998, 151–172.) Lisäksi ohjaajan täytyy sopia kuvausryhmän kanssa kommunikoinnista kuvaustilanteesta, ottaa huomioon nauhojen pituus yhtenäisiä kuvausjaksoja suunniteltaessa ja varautua kaikenlaisiin yllättäviin tilanteisiin.

3.2 Tiedä mitä haluat

Dokumentin ennakkosuunnittelu on mutkitteleva prosessi, jonka aikana ideoita tulee ja menee, toiset käytetään ja toiset hylätään. Yksi idea johtaa umpikujaan, toinen avaa oven mielenkiintoisempiin mahdollisuuksiin, jotkut harvat ovat hyviä ja käyttökelpoisia sellaisenaan. Kuluu paljon aikaa ennen kuin dokumentin lopullinen teema kiteytyy ideasta valmiiksi käsikirjoitukseksi. (Webster 1998, 166–167.)

Koska katsojalle ei voi kertoa kaikkea mitä, dokumentin tekijä tietää aiheesta, täytyy dokumentin sisältö rajata. Tekijän on mietittävä, mikä aiheessa on olennaista, keskityttävä siihen ja varmistettava sitten tämän keskeisen sanoman perillemeno. (Aaltonen 2003, 13.) Dokumentin sisällön voi rajata ns. pääväittämän eli premissin käyttämisellä. Premissi on elokuvan keskeinen sisältö tiivistettynä yhdeksi lauseeksi tai virkkeeksi; käsikirjoituksen ydinajatus, johtolause tai pääväittäjä (Elokuvantaju).

Mitä paremmin tekijä pitää mielessään dokumentin premissin läpi koko dokumentin tuotannon, sitä paremmin lopputulos vastaa suunnitelmaa. Dokumentin sisällön lopputulokseen voi vaikuttaa lukuisilla pienillä päätöksillä, jotka päätöksentekohetkellä eivät välttämättä tunnu suurilta päätöksiltä. Kun dokumentti kuitenkin on myös näiden monien pienten päätösten summa, puhumme varsin merkittävistä päätöksistä.

Ennakkosuunnittelun perustana on hyvä pitää mielessä dokumentin tavoite. Hyvän tuottajan pitää aiheittain miettiä, kenelle kyseessä oleva tuotanto istuu luontaisimmin. Vaikka tarjolla olisi hyväksi tiedettyjä ja taitavia tekijöitä, on tärkeää miettiä, kuka on tekeillä olevaan dokumenttiin sopivin tekijä.

Et jos mä ajattelen esimerkiksi tällasia sosiaalipoliittisia aiheita ja vaikka onkin hyviä tekijöitä, niin kaikki ei oo valmiita kohtaamaan avoimesti ja kehittämään sitä luottamusta esimerkiksi rikollisiin, vankilassa olijoihin, huumeidenkäyttäjiin, prostituoituihin jne. Eli se kynnys mennä siihen maailmaan on hirveen korkea. Jotkut siihen pystyy luontasesti ja jotkut ei. Jotkut tuntee tarvetta kertoa tarinoita ihmisistä, joiden ääntä ei yleensä kuulla. (Väliahdet, haastattelu 29.4.2006.)

Tuotannon ennakkosuunnitteluvaiheessa viime hetkellä tulevat hyvät ideat eivät yleensä ole hyviä ideoita suhteessa niiden sisältämiin ongelmiin. Näitä viimehetken ideoiden käyttämistä tulee välttää, ellei tuotannossa ole tarpeeksi aikaa niiden huolelliseen arvioimiseen. Näiden ideoiden suurin ongelma on, että niiden vaikutusta koko tuotantoon ja dokumentin sisältöön ei ehdi kunnolla arvioida ennen kuvausten alkamista. Riski sekä tuotantosuunnitelman että dokumentin sisällön epäonnistumisesta tai huonontumisesta kasvaa. (Gates 2004, 138.)

3.3 Aikataulutus

Dokumentin kuvausaikataulua suunniteltaessa kuvauspäivät voidaan laskea dokumentin keston mukaan: 30 minuutin dokumentti tarvitsee 5–10 kuvauspäivää. (Kriwaczek 1997, 161). Esimerkiksi Yleisradiossa tätä perussääntöä käytetään Tositarinan ja Ykkösdokumentin tuotannollisen suunnittelun perustana. Tositarinalla on laskennalliset 5 kuvauspäivää ja Ykkösdokumentilla 10. Usein myös ohjaaja kuvaa lisämateriaalia pienellä digitaalisella kameralla, jolloin esimerkiksi Tositarinalla on käytettävissä 5+3 tai 5+4 kuvauspäivää. (Väliahdet, haastattelu 29.4.2006.) Yksittäisten dokumenttien kohdalla kuvauspäivien määrä voi vaihdella tapauskohtaisesti hyvinkin paljon.

Kuvauspäivien aikatauluttaminen riippuu kokonaan dokumentin aiheesta ja käsittelytavasta. Seurantadokumentissa kuvauspäivät sijoittuvat harvakseltaan pitkälle aikavälille, jotkut aiheet vaativat peräkkäisiä kuvauspäiviä. Ohjaajan ja tuottajan pitää

tutustua aiheeseen ja kuvattaviin henkilöihin huolellisesti, jotta he osaavat arvioida kuvauspäivien tiheyden ja määrän dokumentin tavoitteita vastaavaksi.

Voi olla sellainen case, että me mietitään ohjaajan kanssa, että pystyykö se ihminen viiteen peräkkäiseen kuvauspäivään, jotka on suhteellisen pitkiä. Kykeneekö hän henkisesti vastaanottamaan sen kameraryhmän ja jokapäiväisen kuvattavana olemisen 5 peräkkäisenä kuvauspäivänä. Täähän on hirveen yksilöllistä, jotkut tarvitsee sen peräkkäisten kuvauspäivien rytmin jotta ne avautuu, jotta ne tulee sinuiksi sen työn kanssa. Jos sen työprosessin hajauttaa seurannaksi, jolloin on esimerkiksi 1 kuvauspäivä per kuukausi, niin se vaatii aina sen totuttelun siihen kameraan yhä uudestaan ja uudestaan ja uudestaan, jolloin se ihminen ei ikinä pysty olemaan oma itsensä näinä kuvauspäivinä. Se viis peräkkäistä kuvauspäivää tarkoittaa silloin sitä, että menis yks kuvauspäivä totutteluun ja neljä päivää hän oliskin jo sinut sen työskentelyn ja sen kameran kanssa. (Väliahdet, haastattelu 29.4.2006.)

Gatesin (2004, 68–73) mukaan jokaista kuvauspäivää kohden pitää olla vähintään kaksi ennakkosuunnittelupäivää ja kolme leikkauspäivää. Gates suosittelee käsikirjoituksen purkamista kohtauksiksi, luokittelua kuvauspaikkojen ja tapahtumien mukaan. Lopuksi näille osioille nimetään kuvauspäivämäärä. Päivämääristä tärkein on dokumentin valmistumispäiväksi sovittu aika, kaikki muut tuotantopäivät pitää sijoittaa suhteessa valmistumispäivämäärään.

Ennakkosuunnittelussa ohjaaja tekee myös oman työskentelyaikataulunsa ottamalla kantaa tuottajan ehdottamaan aikatauluun ja kuvausjärjestyksiin. Selkeä ja realistinen aikataulu suhteessa toteutettavaan suunnitelmaan helpottaa suunnattomasti jokaisen työskentelyä.

3.4 Ennakkotutkimus

Ennakkotutkimuksen tavoitteena on arvioida pitävätkö ennalta luodut ajatukset paikkansa. Mikäli ne pitävät, täytyy selvittää ja valikoida, mitä olisi kuvattava niiden ilmaisemiseksi. Kun tekijä tuntee aiheen perusteellisesti, hän voi suunnitella mitä kuvaa ja mitä jättää kuvaamatta. Tarkoitus on valita kaikista mahdollisista tilanteista ne, jotka ovat merkityksellisimmät elokuvalle ja elokuvan perimmäiselle sanomalle. (Webster 1998, 158, 167.)

Ohjelman aihepiiriin pitää tutustua myös dokumentin aihepiirille ominaisissa paikoissa. Kannattaa viettää aikaa päähenkilön kanssa, tutustua hänen arkeensa, harrastuksiinsa, työpaikkaansa ja kotiinsa. Tällä tavalla tekijä saa kerättyä suoraa ja epäsuoraa informaatiota, joka voi olla käyttökelpoista materiaalia dokumenttiin. (Aaltonen 2003, 25.)

Dokumentin tekijöiden pitää tutustua kunnolla päähenkilöihin, jotta osapuolet oppivat luottamaan toisiinsa. Tämä on erityisen tärkeää arkaluontoista aihetta käsittelevässä ohjelmassa. Pahimmassa tapauksessa tekijä, joka ei tunne kuvattaviaan ja asettuu edustamaan heitä ohjelmansa kautta, käyttää kuvattaviaan hyväkseen. Tekijä, joka ei sekaannu kuvattaviensa asioihin vaan enemmänkin havainnoi, saattaa taas vaikuttaa kuvattavien käytöksen ja tapahtumien muuttumiseen. On myös vaara, että kuvattavat saattavat pitää häntä välinpitämättömänä. Myös sellainen tekijä, joka kuvaa jo valmiiksi tuttuja ihmisiä, saattaa joutua luopumaan omasta näkökannastaan tutustuttuaan heihin työnsä kautta. (Nichols 2001, 9–10.)

Mä oon hirveen usein sanonu kuvaajalle varsinkin, et menis ja tutustuis siihen ihmiseen ennen kuvauksia. Et lähtis sen ohjaajan kanssa tutustumaan, jolloin se kuvaajakin sais tietyn mielikuvan siitä, et minkälainen persoona tää on. Ja tällä tavoin myöskin se kuvaaja saa ehkä jotain innovatiivisia ajatuksia kuvittaakseen tätä ihmistä. Ehkä korostaakseen sen luonnetta sillä kuvituksella ja visuaalisuudella. Hyvä kuvaaja tekee niin. (Väliahdet, haastattelu 29.4.2006.)

Dokumentin kuvauspaikkojen tutkimus on tärkeä osa ennakosuunnittelua. Vaihe saattaa olla henkisesti raskas, sillä vain murto-osa nähdystä ja koetusta päätyy lopulliseen ohjelmaan. (Aaltonen 2003, 25.) Tämä murto-osa on paras ja sopivin osa kaikesta nähdystä ja koetusta. Parhaan löytämiseksi kannattaa nähdä runsaasti vaivaa. Kuvauspaikkojen etsiminen on yksi eniten aikaa vievä tehtävä ennakkotutkimuksessa. Siihen kannattaa käyttää kunnolla aikaa, jotta löytää päähenkilön elämänpiiristä juuri ne oikeat miljööt, mihin dokumentti kannattaa sijoittaa.

4 EVAKKOLAPSI-DOKUMENTTI

Evakkolapsi-dokumentin päähenkilö on 69-vuotias Eero Voutilainen, joka joutui lapsena toisen maailmansodan aikana lähtemään evakkoon kotoaan Karjalan Kirvusta.

Evakkolapsuus on jättänyt Voutilaiseen syvät jäljet ja ikuisen koti-ikävän. Dokumentissa hän pohtii evakkolapsuuden vaikutuksia elämäänsä ja kertoo keinoista, joita hän on löytänyt muuttaakseen evakkouden taakasta voimavaraksi. Pyrin toteuttamaan dokumentin premissinä lauseen ”*Koskaan ei ole liian myöhäistä käsitellä varhaisia traumoja*”.

Elokuvahistorioitsija Peter von Bagh on todennut Suomen Kuvalehden haastattelussa puhuessaan historiallisten aiheiden kuvaamisesta, että on olemassa peruskansallinen kokemus, joka kuuluu Suomen historiaan, ja on kokemuksia, jotka eriytyvät omiksi totuuksiksi (Alapuro 1980, 61). Toinen maailmansota, evakkojen lähtö Karjalasta ja uudelleen sijoittaminen on tällainen peruskansallinen kokemus. Voutilaisen elämäntarina on omaksi totuudekseen eriytynyt osa tätä peruskansallista kokemusta. Ohjelmassa on päähenkilö, johon katsoja voi helposti samaistua. Aihe on yleisesti kiinnostava, Karjalan evakkoja ja heidän jälkeläisiään on Suomessa paljon.

Sitoutuminen auttaa tekijää käsittelemään aihetta omistautuneesti myös ohjelmanteon siinä vaiheessa, kun tekijä on jo mahdollisesti kyllästynyt ja väsynyt aiheeseen. Kehittäessäni Evakkolapsi-dokumentin ideaa aiheeksi kysyin itseltäni kysymykset, jotka Rabiger (1998, 47–48) kehottaa tekijää kysymään itseltään:

- Onko olemassa jokin aihealue, josta tiedän jo nyt paljon ja josta minulla on oma mielipide?
- Onko minulla vahva ja tunnepohjainen yhteys aiheeseen?
- Voinko tehdä aiheelle oikeutta?
- Onko minulla tarve tietää enemmän tästä aiheesta?

Koska päähenkilön historia on läsnä hänessä itsessään, ajatuksissa ja tunnemuistoissa, päätin käyttää dokumentissa vahvasti läsnä olevaa kertojanääntä, ns. ajatusääntä. Dokumentissa ei ole yhtään kuvaa, jossa päähenkilö esiintyy haastateltavana. Hänen äänensä kuuluu haastattelussa ainoastaan nk. ajatusäänenä ja joinakin satunnaisina kommentteina keskusteluissa muiden ihmisten kanssa. En halunnut nojautua tässä dokumentissa puhuvaan päähän. Halusin, että dokumentin dramaturgia rytmittyy asiasisällön ja päähenkilön tunnemaailman kautta. Tätä olisi ollut hankala toteuttaa jos kuvamaailma olisi rytmittynyt puhuvan pään mukaan. En halunnut antaa

haastattelukuville dokumentin dramaturgiassa rakenteellista funktiota ja päätin jo ennakkosuunnitteluvaiheessa, ettei niitä käytetä..

Sanat eivät ole ainoa keino kertoa, myös hiljaisuus on tärkeää. Pirjo Honkasalo on sanonut, että häntä dokumentteja tehdessään kiinnostaa ”erityisesti hiljaisuus, tai se maailma, joka sanojen takana lepää”. Hän tietää, että sitä on vaikea kuvata, mutta elokuva on Honkasalon mukaan niitä harvoja lajeja, joiden avulla sen pystyy näyttämään. (Pesonen 2003.) Hiljaiset hetket ovat paikoittain yhtä tärkeitä tarinan kertomisessa kuin puhutut sanat. Käytin hiljaisuutta tehokeinona erityisesti kohtauksessa, missä Voutilainen kertoo ääniraidalla elämänsä olleen täynnä lähtöjä. Samaan aikaan katsoja näkee hänet eteisessä pukeutumassa ja lähtevän ulos. Kamera jää tyhjään eteiseen hiljaisuuden ympäröimänä.

Dokumentin dramaturgiassa noudatin löyhästi Oddvar Fossin kuuden kohdan elokuvadramaturgista mallia. Fossin mallissa *alkusysäys* (1) osoittaa elokuvan perusristiriidan ja on samalla sopimus katsojan kanssa siitä, mistä elokuva kertoo. Alkusysäyksen tehtävä on luoda eteenpäin suuntautuva liike, joka herättää katsojassa kysymyksen, miten tässä käy? *Esittelyssä* (2) annetaan tietoa henkilöistä, heidän suhteistaan ja esitellään miljöö. *Syventämisen* (3) tehtävä on saada katsoja eläytymään elokuvan henkilöön ja manipuloida samastumista. *Kiihdytyksessä* (4) alkavat ristiriidat ilmetä ja toiminta kehittyy kohti käännekohtaa. *Ratkaisu* (5) on perusristiriidan osapuolten välinen taistelu. *Häivytyksen* (6) tehtävä on antaa katsojan jakaa päähenkilön katharsis¹, voitto tai epätoivo. (Andell 1994, 34.)

Evakkolapsen alkusysäys (1) on Voutilaisen muisto siitä, kuinka hän oli vähällä kuolla. Esittelyssä (2) kerrotaan, että kyse on evakkolapsesta. Syventäminen (3) tapahtuu, kun esitellään Voutilaisen arkiaamua puuronkeittoineen ja kuullaan hänen arvioivan evakkolapsuuden vaikutusta elämäänsä. Kiihdytyksessä (4) selviää, että hän näkee elämänsä sarjana lähtöjä, myös lähdöt tuhansista firmoista, joissa hän työskenteli konsulttina ja lähdöt kahdesta avioliitosta. Ratkaisu (5) on toiminta Evakkolapset ry:ssä, missä Voutilainen on tutkinut tunnemuistojen maailmaa ja siten oppinut paremmin ymmärtämään tapaansa toimia ja tehdä ratkaisuja. Häivytyksessä (6) Voutilainen kertoo

¹ Aristoteleen Runousopin mukaan herättämällä sääliä ja pelkoa tragedia aiheuttaa näiden tunteiden puhdistumisen, katharsiksen (Saarikoski 1967, 8).

keinoista, jotka ovat auttaneet häntä sietämään jatkuvaa ikävää ja muita evakkolapsuuden jättämiä traumoja. Loppu on osittain avoin, sillä mitään kaikenkattavaa ongelmanratkaisua evakolasten elämään ei tietenkään ole olemassa.

Valitsin musiikiksi instrumentaaliversion virrestä 600. Sen on säveltänyt Erkki Melartin ja sanoittanut saksalainen teologi Dietrich Bonhoeffer. Sanoitus on syntynyt 2. maailmansodan aikana kun Bonhoeffer oli vangittuna keskitysleirillä hänen arvosteltuaan Hitlerin politiikkaa. Virsi alkaa sanoilla ”Hyvyyden voiman ihmeelliseen suojaan olemme kaikki hiljaa kätkeytyt” ja se kertoo selviytymisestä äärimmäisen vaikeissa olosuhteissa. Virren sanoma sopii erinomaisesti päähenkilön elämäntarinaa. Valitsin kuitenkin instrumentaaliversion, sillä sanat olisivat olleet dokumentissa liian alleviivaavat. Mikäli dokumentin yleisö tunnistaa virren, se tuo dokumenttiin uuden kerronnallisen ulottuvuuden. Jos virttä ei tunnista, se vaikuttaa dokumentissa rytmiä tuovana elementtinä.

4.1 Päähenkilön valinta ja aiheen raja

Rosenthalin (1996, 78) mielestä keskeisin kysymys, jonka ohjaajan tai tuottajan on kysyttävä itseltään, on miksi hän haluaa tehdä kyseisen elokuvan. Tekijän pitäisi tuntea sisäinen pakko tehdä elokuva, koska aihe on niin kiinnostava. Aihe ei kuitenkaan yksin riitä, aiheen takana pitää olla kiinnostava tarina.

Otin yhteyttä Eero Voutilaiseen luettuani hänen antamansa haastattelun Tuomasmessun uutisia -lehestä (Soulanto 2005, 4–5). Voutilainen oli myös yksi elokuussa 2005 ilmestyneen Evakkolapset-kirjan tekijöistä. Kiinnostuin Voutilaisesta, koska hän oli mielestäni ikäisekseen mieheksi pohtinut harvinaisen paljon tunnemuistojen merkitystä. Erityisen tärkeä osa tunnemuistoja on evakkolapsuus, sen vaikutukset Voutilaisen tapaan toimia ja tehdä suuria ratkaisuja elämässään. Voutilainen on koulutukseltaan kauppatieteiden maisteri ja hän on tehnyt pitkän uran konsulttina pankki- ja yritysmaailmassa. Näin hänessä kaksi kiehtovalla tavalla kaksi erilaista puolta: kaupallisessa maailmassa menestyksekkään uran tehneen konsultin ja herkän pohdiskelijan, joka on omistanut eläkevuotensa evakkolapsityölle ja kristinuskolle.

Kesti kauan, ennen kuin aloin luottaa omiin kokemuksiini. Kun löysin itsestäni evakkouden, siinä lensivät romukoppaan kaikki muu, itsensä kehittämisen hienot teorialat ja kirjallisuus, kertoo Eero, joka on vuosikymmeniä toiminut työelämän kehittäjänä, konsulttina ja mentorina. (Soulanto 2005, 4–5.)

Ennakkotuotantovaiheessa harkitsin myös Voutilaisen lasten ja toisten evakolasten haastattelua. Minua kuitenkin innosti ajatus etsiä päähenkilön evakkolapsikokemuksen vaikutuksista ydin ja ilmaista se tiiviissä muodossa. Tämän takia rajasin dokumentin keston kymmeneen minuuttiin. Lyhyellä kestolla pyrin vaikuttamaan siihen, että saan rajattua dokumenttiin yleisellä tasolla mahdollisimman tunnistettavia asioita ja tunteita evakkolapsuuden läpikäyneen ihmisen elämästä, jotka toisetkin evakkolapset voivat tunnistaa. *Evakkolapsi* ei kerro pelkästään Eero Voutilaisesta, vaikka se kuvaakin häntä. Dokumentin perimmäinen aihe on evakkolapset ja keinot toipua traumaattisesta kokemuksesta, joka konkretisoidaan päähenkilön avulla.

Kristillisellä uskolla on suuri osa Voutilaisen elämässä. Päätin rajata uskonnon pois Voutilaisen puheesta ja antaa uskon näkyä pelkästään kuvallisessa ilmaisussa. Näin dokumentin aihe pysyi selkeästi evakkolapsuudessa.

4.2 Ennakkotutkimus ja taustatyö

Syksyn 2005 aikana tapasin Voutilaisen kahdesti. Näissä tapaamisissa keskustelimme laajasti Voutilaisen henkilöhistoriasta ja nykyisestä elämästä. Kävin hänen kanssaan dokumentin tuotantoon ja Evakkolapset ry:n toimintaan liittyvää kirjeenvaihtoa sähköpostitse. Lisäksi Voutilainen antoi luettavakseni kirjoittamansa satasivuisen omaelämäkerran. Luin myös aiheesta kirjoitettua kirjallisuutta ja Evakkolapset ry:n toimittamaa www-materiaalia yhdistyksen nettisivuilta. Helmikuussa 2006 kävin esittelemässä itseni ja projektini evakolasten hengellisessä päiväpiirissä, jossa myöhemmin kuvattiin myös yksi dokumentin kohtauksista.

4.3 Työryhmän valinta

Etsin dokumenttiin kuvaajaa Stadian sähköpostilistan avulla aikuiskoulutuslinjan opiskelijoista (ks. sähköposti LIITE 3). Etsin kuvaajaa, joka on kiinnostunut

dokumentin aiheesta ja jolla on hyvät sosiaaliset taidot. Toivoin ilmoituksen muotoilun karsivan jo tässä vaiheessa kuvaajat, jotka eivät olisi sopineet projektiin. Valitsin kuvaajaksi Jyrki Kaheisen, joka heti ensimmäisessä yhteydenotossaan vaikutti olevan etsimäni kaltainen henkilö: hänen ammattitaitonsa vakuutti minut ja hänen persoonansa vaikutti sopivalta suunnittelemiini kuvauksiin. Lisäksi Kaheisen isä on evakkolapsi, joten hänellä oli omakohtainen kiinnostus dokumentin aiheeseen. Voutilainen ja Kaheinen tulivatkin erittäin hyvin toimeen ja Voutilainen selvästi tunsu olonsa luontevaksi Kaheisen kuvatessa.

Aikuiskoulutusohjelman vastaavan tuotannon lehtori Teija Voudinmäen suosituksesta valitsin äänisuunnittelijaksi Jouni Aikalan ja leikkaajaksi Henriikka Hemmin. Molemmat ovat audiovisuaalisen mediatuotannon aikuisopiskelijoita. Aikala on opinnoissaan äänisuuntautunut. Hemmi on kuvaan suuntautunut opiskelija, joka on opinnoissaan keskittynyt erityisesti leikkaamiseen.

4.4 Aikataulutus ja kuvauspaikkojen valinta

Halusin tehdä aikataulusta (ks. kuvauspaikat ja aikataulu LIITE 4) mahdollisimman väljän, jotta kuvauksissa säilyisi leppoisa tunnelma. Työryhmän aikataulurajoitusten takia rajasin kuvauspäivät neljään kappaleeseen. Käytimme kuvaukseen päähenkilön kanssa näinä päivinä 2–4 tuntia. Mietin tarkkaan kuvauspaikkojen ja kuvaustilanteiden määrää. Kun olin päättänyt, missä ja mitä toimintoja haluan kuvata, annoin päähenkilölle mahdollisuuden vaikuttaa kuvausjärjestykseen. Kerroin missä paikoissa ja mitä kunakin päivänä oli tarkoitus kuvata ja Voutilainen valitsi itselleen luontevimman kuvausjärjestyksen.

Kuvasimme taloudellisesti. Ennakkoon suunnitelluista toiminnoista (puuronkeitto, lähtö kotoa kuvattuna sisällä ja ulkona, appelsiinin kuoriminen, juoksulenkki) kertyi materiaalia 45 minuuttia. Evakkolasten hengellisessä päiväpiirissä annoimme nauhoituksen pyöriä koko ajan. Päiväpiirin materiaalin kesto oli myös 45 minuuttia. Leikkausvaiheessa dokumentista jäi pois yksi kohtaus, Voutilaisen lähtö Evakkolasten päiväpiiriin kuvattuna kotitalon pihalla.

4.5 Työtavat

Halusin tutustua päähenkilöön hyvin ennen dokumentin tuotannon aloittamista ja samalla antaa hänelle mahdollisuuden tutustua minuun. Koska dokumentissa käsitellään päähenkilön elämän hyvin henkilökohtaista aluetta, halusin, että päähenkilö luottaa minuun täysin ja tietää, että kohtelen häntä kunnioittavasti tuotannon jokaisessa vaiheessa.

Käytin dokumentin käsikirjoitusrunkona päähenkilöstä tehtyä haastattelua. Haastattelun tallennusvälineinä käytin minidisciä ja dynaamista mikrofonia. Litteroin 2,5 tuntia kestäneen haastattelun ja poimin siitä dokumentin kannalta oleelliset kohdat dokumentin kertojajääneksi. Tämän jälkeen suunnittelin dokumentin kohtaukset ja hahmottelin draaman kaaren.

Toteutin haastattelun dokumentin ennakkosuunnittelun viimeisessä vaiheessa, kun projektin alkuviehätys oli vielä olemassa ja molemmat olimme hyvin innostuneita aiheesta. En missään tuotannon vaiheessa kyllästynyt aiheeseen, mutta kokemuksesta arvioin jonkin asteisen väsymyksen vaikuttavan työskentelyyn kuvausten keskivaiheilla.

Ennakkosuunnitteluvaiheessa harkitsin myös kuvaavani dokumentin itse. Yhden hengen kuvausryhmän etuna olisi ollut mahdollisuus pitää kuvaustilanne mahdollisimman pienimuotoisena ja luontevana. Tulin kuitenkin siihen tulokseen, että halusin panostaa kuvauksen laatuun valitsemalla projektiin kuvausta pääaineenaan opiskelevan henkilön. Lisäksi kuvaajan käyttäminen mahdollisti erillisen äänitarkkailun kuvaustilanteessa.

Vaikka käytössäni oli äänisuunnittelija, päätin itse hoitaa kuvauksissa äänitarkkailun ja puomittamisen. Tällä tavalla sain pidettyä kuvausryhmän koon mahdollisimman pienenä ja siten suojeltua kuvaustilanteen intiimiä luonnetta.

Ennen kuvaustilanteen alkua sovin kuvaajan kanssa kuvakoot ja kuvaussuunnat. Tutustuimme mahdollisuuksien mukaan kuvauspaikkoihin etukäteen. Jos kuvaaja ei päässyt mukaani, kuvasin hänelle tutustumista varten materiaalia digitaalisella videokameralla ja still-kameralla.

4.6 Kuvauskaluston valinta

Valitsimme kuvaajan kanssa kuvauskalustoksi Panasonic AJ-D800 DVCPRO -kameran. Käytimme pientä valosettiä, kahta 300 W:n ja yhtä 650 W: Desisti Fresnel -lamppua. Dokumentin kuvauksissa käytin äänikalustona Opus FPM420 -äänimikseriä ja kaikki äänet poimittiin puomiin kiinnitetyllä mikrofonilla. Mietin nappimikrofonin käyttöä etenkin kohtauksissa, jotka kuvattiin päähenkilön kotona, mutta päädyin käyttämään sielläkin puomiin kiinnitettyä mikrofonia. Pelkäsin nappimikrofonin poimivan kaikki raapaisut ja kahinat ja vaatteisiin kiinnitettynä häiritsevän liikaa päähenkilöä. Lisäksi puomittamalla sain poimittua äänen hankalasti äänitettävistä tilanteista paremmin kuin olisin nappimikrofonilla saanut.

Valintaperusteena koko kalustolle oli suhteellisen pieni koko ja helppo liikuteltavuus. Tavoitteeni oli, että kuvauskalusto ei häiritse päähenkilöä. Kalusto piti myös mitoittaa kahden hengen kuvausryhmälle sopivaksi. Jotta liikkuminen kuvauspaikasta toiseen kävi joustavasti ja nopeasti, kantamista ei saanut olla liikaa. Tämän takia pitäydyimme erityisesti suppeassa valokalustossa.

5 HUOMIOITA DOKUMENTIN SISÄLTÖÖN VAIKUTTAVISTA TUOTANNOLLISISTA PÄÄTÖKSISTÄ

Jotta tuotannolliset olosuhteet palvelevat mahdollisimman hyvin dokumentin sisältöä, erityisesti tuottajan ja ohjaajan on hyvä ottaa huomioon seuraavat asiat:

Kuvaustilanne täytyy suunnitella kokonaisuutena alusta loppuun ennen kuvausta. Kannattaa tehdä varsinainen suunnitelma ja varasuunnitelma, jossa otettu huomioon varsinaisen suunnitelman muutoksille haavoittuvimmat kohdat. Kaikkein ei voi varautua, mutta jo olemassa olevia varasuunnitelmia on helpompaa soveltaa kuin rakentaa katastrofin sattuessa kokonaan uusi suunnitelma.

Päättämättömyys ja huono suunnittelu vievät kuvauspaikalla kallisarvoista aikaa. Ne myös syövät motivaatiota ja innostusta, sekä työryhmältä että kuvauksen kohteena olevalta henkilöltä. Joskus myös olosuhteet muuttuvat ja alkuperäistä suunnitelmaa tai

jopa varasuunnitelmaa on mahdotonta noudattaa. Näissäkin tilanteissa huolellinen suunnittelu muodostuu pohjaksi, jota voi tarpeen vaatiessa muuttaa. Kunnon ennakkotyö antaa vapauksia ja varmuutta kuvaustilanteeseen, se on työryhmän punainen lanka, tuki ja turva johon voi luottaa. Sen pohjalta voi työskennellä, tehdä muutoksia ja siihen voi tarvittaessa aina palata.

Kuvauksen kohteelle on hyvä kertoa, mitä kuvauksen aikana tapahtuu ja minkälainen aikataulu kuvaukselle on suunniteltu. Kuvauksen kohde kannattaa valmistella tuleviin tapahtumiin ja odotettavissa olevaan aikatauluun. Päähenkilölle ja muille dokumentissa esiintyville henkilöille kannattaa kertoa jo suunnitteluvaiheessa, kuinka paljon he todennäköisesti joutuvat käyttämään aikaansa kuvauksiin. Tuottajan tai ohjaajan tehtävä on kertoa heille mitä kuvauksissa tapahtuu: siirtymiset, tavaroiden kantaminen, valaisu ja muu kuvaukseen valmistautuminen vie kuvaustilanteeseen tottumattoman mielestä yllättävän paljon aikaa.

Tekijöiden pitää valmistautua kuvaukseen ja erityisesti haastattelutilanteisiin huolellisesti. Kun kaikki dokumenttia tekemässä olevat ovat sisäistäneet dokumentin premissin, heidän on helpompi tehdä työnsä niin, että premissi myös näkyy valmiissa dokumentissa. Jos haastatteluun tai kuviin tavoitellaan tiettyä tunnelmaa, tekijöiden on hyvä virittäytyä valmiiksi tähän tunnetilaan.

Ohjaajan ja kuvausryhmän on hyvä miettiä etukäteen, kuinka minimalistisella tavalla he voivat kommunikoida kuvaustilanteessa. Ennen kuvausta ohjaajan kannattaa listata kaikki kuvattava materiaali, mitkä kuvat ja kuvakoot tarvitaan ja käydä se läpi työryhmän kanssa. Ohjaajan ja kuvaajan pitää päättää ennakkotutkimuksen perusteella kameran paikat ja mitä objektiivia käytetään.

Jos tulee jotain ongelmia – kun aina tulee ongelmia – sanotaan, että haastattelutilanteessa akku loppuu. Mä on yrittänyt tehdä sen haastateltavalle mahdollisimman helpoks nää tilanteet, sanonu kuvaajalle, et sillen kun pitää akku vaihtaa, niin vaihtaa kasetin samalla. Niin että keskeytyksiä tulisi mahdollisimman vähän. (Väliahdet, haastattelu 29.4. 2006.)

Jos dokumenttiin kuvataan haastattelu, on hyvä miettiä etukäteen, missä kuvakoossa tietyt kysymykset halutaan. Yksi hyväksi todettu keino on tehdä valmiiksi kysymyslista, käydä se läpi kuvaajan kanssa ja sopia, missä kuvakoossa kukin kysymys kuvataan.

Kuvaajan kanssa voi sopia myös äänettömän merkkikielen kuvaustilannetta varten, jossa esimerkiksi yksi sormi on merkinä puolilähikuvalle, kaksi sormea lähikuvalle ja yksi sormi erikoislähikuvalle.

Tuottajan ja ohjaajan on hyvä miettiä tarkasti, kuinka hyvin haastateltava perehdytetään kysymyksiin etukäteen. Mitä enemmän tavoitellaan yllätyksellisyyttä ja sen kautta tulevaa tuoreutta, sitä vähemmän kannattaa kertoa haastattelussa käsiteltävistä kysymyksistä ja niiden tarkoista aihepiireistä haastateltavalle ennen haastattelua. Jos haastateltava on taas ihmistyyppinä sellainen, että pystyy pureutumaan kysymyksiin saatuaan pohtia niitä rauhassa, hänen kanssaan voi keskustella aihepiiristä enemmän ennen haastattelutilannetta.

Jotkut dokumentaristit tapaavat haastateltavan vasta kuvaustilanteessa ensimmäistä kertaa, jotta kohtaamisessa säilyy tuoreus. Näillä dokumentaristeilla on yleensä käytössään taustatoimittaja, joka selvittää haastateltavan ja aiheen taustatiedot haastatteluun valmistautumista varten. Tämä metodi sopii mielestäni parhaiten asiahaastatteluun. Sitä on vaikea käyttää arkaluonteisesta aiheesta tehtävässä haastattelussa, joka onnistuakseen vaatii haastattelijan ja haastateltavan välille syntyneen luottamuksellisen ja turvallisen suhteen.

Tuottajan ja ohjaajan pitää pohtia huolellisesti minkä kokoinen kuvausryhmä ja minkälainen kalusto vastaa parhaiten dokumentin tarpeita. Pienimmillään kuvausryhmä voi olla yksihenkinen, jolloin dokumentaristi sekä kuvaa, äänittää, mahdollisesti valaisee ja ohjaa kuvattavaa henkilöä. Kaksihenkinen kuvausryhmä voi jakaa työt monipuolisemmin, esimerkiksi äänet mahdollista puomitaa ottaa erilliseen tarkkailuun äänimikseriin. Kolmehenkinen työryhmä selviää nopeammin valaisusta ja muusta kuvaukseen valmistautumisesta ja tuo lisää ammatillista erityisosaamista ja laatua valmiiseen materiaaliin.

Intiimiä tunnelmaa voi olla vaikeaa tavoittaa, mitä enemmän ihmisiä kuvaustilanteessa tai sitä valmisteltaessa on paikalla. Sama pätee kalustoon, sen määrään ja kokoon. Ennakkosuunnittelussa on harkittava tarkasti, millä kalustolla saavutetaan paras laatu suhteessa kuvaustilanteen asettamiin vaatimuksiin.

5.1 *Evakkolapsi*-dokumentin tuotannon suunnittelusta

Dokumentin aikataulutus oli onnistunut. Minä ja kuvaaja olimme kuvauksissa työssä, päähenkilö vapaa-ajalla. Ennen kuvauksia olin huolissani siitä, että kun kuvaamisen alkuviehätys lakkaa, kuvaukset tuntuvat päähenkilöstäkin työltä ja tämä näkyy myös lopputuloksessa. Kuvausten aikatauluttaminen maksimissaan neljän tunnin jaksoihin toimi hyvin, näin lyhyessä ajassa päähenkilö ei rasittunut liikaa tai pitkästynyt valaisua odottaessa. Voutilainen jaksoi hyvin toistaa pyydettyä toiminnot useamman kerran. Kuvauspäivien välillä oli taukoa, näin palautumisaikaa jäi sopivasti ja pystyimme kunakin päivänä aloittamaan kuvauksen pirteinä ja levänneinä.

Valmistautuisin huolellisemmin kuvaukseen evakkolasten päiväpiirissä. Emme valaisseet tilaa mitenkään, sillä pelkäsimme lamppujen kaatuvan ahtaassa kuvaustilassa ja muutenkin niiden häiritsevän herkkää kuvaustilannetta. Jälkikäteen ajatellen ratkaisu oli väärä. Meidän olisi kannattanut kalvottaa tilassa olevat loisteputket jo edellisenä päivänä ja etsiä muutama huomaamaton paikka valoille ja sopia tärkeimpien henkilöiden kanssa tarkat istumapaikat. Toinen mahdollisuus korjata tämä olisi ollut varata enemmän aikaa värimäärittelyyn leikkausvaiheessa. Paras ratkaisu olisi kuitenkin ollut huolehtia asiasta jo kuvausvaiheessa kunnollisella valaisulla.

Haastattelutilanteeseen valmistautuessa minun olisi kannattanut etukäteen keskittyä haastattelun katharsikseen, evakkolapsuuden kauhuista selviämiseen ja hyvän elämän avaimiin Voutilaisen elämässä. Evakkolapsuuden surut olivat joka tapauksessa niin hallitsevia, että ne olisivat tulleet esiin ilman että erityisesti keskityimme niihin. Positiiviset asiat jäivät haastattelussa ohuemmiksi. Olisin myös voinut tehdä haastattelun kahdessa osassa, keskittyä ensimmäisessä haastattelussa surullisiin ja ahdistaviin muistoihin ja toisessa haastattelussa positiivisiin asioihin, selviytymiseen ja tulevaisuudennäkymiin.

5.2 Tekijän arvio *Evakkolapsi*-dokumentista

Dokumentin dramaturgia oli pulmallinen. En onnistunut poimimaan 2,5 tunnin mittaisesta, ennen kuvausten aloitusta minidiscille tehdystä haastattelumateriaalista

ydintä niin selkeästi kuin olin toivonut. Litteroidun tekstin mieltäminen puhutuksi puheeksi oli vaikeaa. Tekstin oheen kirjoittamani huolelliset reunamerkinnot ja huomiot helpottivat tätä tehtävää.

Koin, että Evakkolapsi-dokumentissa saatoinkin hyödyntää omia kokemuksiani evakkojen jälkeläisenä. Olen sitä mieltä, että ihminen, jolla ei ole mitään kosketuspintaa evakkoisten kokemuksiin, ei olisi pystynyt tavoittamaan dokumenttiin niin intiimiä ja herkkää tunnelmaa kuin siihen nyt syntyi. Minusta oli arvokasta, että päähenkilö tunsi taustani ja tiesi, etten ole kuka tahansa aiheesta kiinnostunut ulkopuolinen. Tämä oli ensiarvoisen tärkeä tekijä luottamuksen syntymisen kannalta.

Halusin tehdä pienimuotoisen, päähenkilön arvoa kunnioittavan, visuaalisesti ja dramaturgisesti hyvän kokonaisuuden. Parhaiten onnistuin päähenkilön valinnassa ja toimiessani hänen kanssaan. Visuaalisuudessa ja dramaturgiassa onnistuin kohtalaisesti. Evakkoisten hengellisessä päiväpiirissä kuvattu materiaali poikkeaa liikaa muusta materiaalista puutteellisen ennakosuunnittelun takia. Onnistuin kuitenkin mielestäni alkuperäisessä tavoitteessani kohtuullisen hyvin.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tämän opinnäytetyön tarkoitus oli tarkastella ennakotuotantovaihetta dokumenttiohjelman sisältötuotannon näkökulmasta tutkimalla ennakotuotannossa tehtäviä teknistuotannollisia ratkaisuja. Esimerkkiohjelman *Evakkolapsi*-dokumentti antoi siihen hyvän mahdollisuuden. Tämän työn perusteella voin vetää joitain johtopäätöksiä tavoista, joilla dokumentin sisältöön voi vaikuttaa ennakotuotantovaiheessa.

Ajankohtaisen ja erityisesti Suomen oloihin soveltuvan lähdemateriaalin löytäminen kirjallisuudesta oli haastavaa. Olisi tarpeellista julkaista aiheesta lisää suomenkielistä kirjallisuutta. Englanninkielistä kirjallisuutta on tosin olemassa suhteellisen runsaasti, mutta tarve saada suomalaisen tuotantotapaan soveltuvaa kirjallisuutta on olemassa. Tällä hetkellä sitä on saatavilla valitettavan vähän.

Keräämäni aineiston pohjalta olen saanut vahvistusta alkuperäiselle ajatukselleni siitä, että dokumentin ennakkotuotantovaiheessa tehtävillä ratkaisuilla voidaan vaikuttaa dokumentin sisältöön huomattavan paljon. Tämä voi tuntua itsestäänselvyydeltä, mutta halusin kirjata näitä keinoja selkeästi, jotta mahdollisimman suuri osa ennakkotuotannon päätöksistä olisi harkittuja eikä tottumuksen tai tapojen sanelemia. Totuttu tapa voi olla hyvä peruste tehdä päätös dokumentin ennakkotuotannossa, mutta silloinkin sen pitää olla tiedostettu ja tarkasti harkittu.

En ole löytänyt yhtä totuutta tai yhtä ainoaa tapaa toimia. Korostan ennakkosuunnittelun tärkeyttä, koska sitä ei mielestäni voi liikaa korostaa. Ennakkosuunnittelussa on mahdollista kohdata tulevat ongelmat ja haasteet rauhallisesti ja miettiä niihin ratkaisuja luovalla, kiireettömällä, kustannustehokkaalla ja järkevällä tavalla. Mitä tarkemmin tekijä tiedostaa päätöstensä vaikutukset valmiiseen dokumenttiin, sitä ehjempi ja parempi kokonaisuudesta todennäköisesti tulee.

Tämän tutkielman tieto ei ole yleistettävissä kaikkien dokumentintekijöiden, tuottajien ja ohjaajien työtapoihin. Tutkielman antamia ratkaisuja ja oivalluksia voi silti käyttää omien työtapojen työstämisen välineenä.

Panostaminen esituotantovaiheeseen ja ennakkotutkimukseen kannattaa. Dokumentin kuvauksissa on niin monta muuttuvaa ja ennalta arvaamatonta tekijää, että tekijän kannattaa varmistaa perusteellisella taustatyöllä itselleen mahdollisimman tuttu maaperä suhteessa dokumentin aiheeseen ja tuotanto-olosuhteisiin. Dokumentti koostuu monesta osatekijästä ja yksityiskohdasta. Dokumentti on osiensa summa. Vain tarkalla ja hyvällä ennakkosuunnittelulla voi saavuttaa harmonisen ja harkitun kokonaisuuden.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Aaltonen, Jouko 2003. Käsikirjoittajan työkalut. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Alapuro, Kristiina 1980. Elämänä elokuva. [Peter von Baghin haastattelu]. Suomen Kuvalehti 5/1980, 60–63.

Andell, Pia 1994. ”Elämä kaksosena”: erään televisiodokumentin muotokuva. Dokumenttielokuvaa perinteen, tekijän ja katsojan silmin. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos.

Cederström, Kanerva 2003. Hetken ja sattuman kirjoitusta, dokumentaarisen elokuvan käsikirjoittamisesta. Teoksessa Käsikirjoittaminen. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House, 95–108.

Elokuvantaju. [WWW-dokumentti]. <<http://elokuvantaju.uiah.fi/>> (luettu 30.1.2006).

Gates, Richard 2004. Production management for film and video. Oxford: Focal Press.

Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki: Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.

Herbert, John 2000. Journalism in the digital age: theory and practice for broadcast, print and on-line media. Oxford: Focal Press.

Issari, M Ali & Paul, Doris A. 1979. What is CinémaVérité? London: The Scarecrow Press, Inc.

Kriwaczek, Paul 1997. Documentary for the Small Screen. Oxford: Focal Press.

Nichols, Bill 1991. Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana UP.

Nichols, Bill 2001. Introduction to Documentary. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Pesonen, Anna 2003. Todellisuuden manipuloijat. [WWW-dokumentti].
<http://tyl.utu.fi/vanha/2003/1/uusi_sivu_28.htm> (Luettu 7.12.2005).

Rabiger, Michael 1998. Directing the Documentary. Boston: Focal Press.

Rosenthal, Alan 1996. Writing, directing and producing Documentary Films and Videos, revised edition. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Saarikoski, Pentti 1967. [kääntäjän alkusanat Aristoteleen teoksessa Ruonousoppi]. Helsinki: Otava.

Soulanto, Marjo 2005. Millaista on tuntee ainaista muukalaisuutta? Aikuiset evakkolapset ovat löytäneet uudenlaisen vertaistukitoiminnan. [artikkeli Evakkolapset ry:n toiminnasta ja Eero Voutilaisen haastattelu]. Tuomasmessun uutisia, huhtikuu 2005, 4–5.

Webster, John 1998. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta, teoksessa Journalismia! Journalismia? Toimittaneet Anu Kantola ja Tuomo Mörä. Helsinki: WSOY, 151–172.

Haastattelu

Väliahdet, Pentti. Tuottaja. Yleisradio, Asiaohjelmat. Helsinki. 29.4.2006.

SYNOPSIS

EVAKKOLAPSI

Eero Voutilainen joutui lähtemään evakkoon 3-vuotiaana kotoaan Karjalan Kirvusta. Kodin jättäminen, pitkä evakkomatka kohti tuntematonta ja epävarmuus tulevaisuudesta jätti pieneen poikaan syvät jäljet.

Miten lapsuuden evakkokokemus vaikutti Eeron elämään? ”Olen ikuinen etsijä, muuttaja ja kodin kaipaaja. Monesti tämä tunne on yli 60 vuoden jälkeenkin hyvin ahdistava ja tuskaista kestää. En uskalla kiinnittyä ja kiintyä, koska kohta kaikki on kuitenkin jätettävä. Siksi minusta on tullut ainainen asuinpaikkojen vaihtaja, siksi olen tehnyt elämäntyöni konsulttina joka päivä uusissa paikoissa uusien ihmisten kanssa, siksi ihmissuhteeni ovat katkeilleet ja siksi kaipaen ainaisesti läheisyyttä ja kodin lämpöä.”

Toiminta Evakkolapset ry:ssä on auttanut Eeroa Voutilaista ymmärtämään itseään lapsuudenkokemustensa kautta. Vertaistuki ja tunnemuistojen käsittely on tuonut hänessä esiin herkkyyden, jonka sopeutuminen uuteen elämään evakkona oli peittänyt alleen. ”Minun on terveellistä yrittää päästää irti lapsuuden ajan kauhuista ja peloista. Kyse ei ole pelon kohtaamattomuudesta vaan tunnistamani pelon vallasta irrottautumisesta.”

”Evakkolapsi” –dokumentti on Eero Voutilaisen henkinen selviytymistarina -miten hän eläkevuosinaan on tehnyt parhaansa selviytyäkseen evakkolapsuuden jättämistä näkymättömistä arvista ja pyrkinyt muuttamaan evakkolapsuutensa taakasta voimavaraksi.

dokumentin kesto 10 min

kuvausformaatti DVC Pro

Ohjaaja: Heini Salomaa

Kuvaaja: Jyrki Kaheinen

Äänisuunnittelija: Jouni Aikala

Leikkaaja: Henriikka Hemmi

Kysymysrunko tuottaja Pentti Väliahdetin haastatteluun 29.4.2006.

Minkälaisilla tuotannollisilla ratkaisuilla tuottaja voi vaikuttaa dokumentin sisältöön
tuotannon
suunnitteluvaiheessa?

Mikä merkitys on	työryhmällä valinnalla
	aikataulutuksella
	kuvauskalustolla
	työryhmän koolla
	kuvauspaikkojen valinnalla
	miten työryhmä kommunikoi kuvauspaikalla
	dokumentin sisältöön nähden?

Mitkä näistä asioista ovat tärkeimpiä sinulle kun valmistelet dokumentin kuvauksia?

Kuvaaja opinnäytetyödokumenttiin

Etsin kuvaajaa opinnäytetyöhöni, joka on lyhytdokumentti "Evakkolapsi" (10 min). Kuvauspäiviä olisi 4-6 kpl helmi-maaliskuussa. Dokumentti kertoo 69-vuotiaasta Eerosta, joka on viime vuosina ollut mukana Evakkolapset ry:n toiminnassa ja huomannut sitä kautta, miten laajasti evakkolapsuus on vaikuttanut hänen koko elämäänsä. Kuvaajan pitäisi olla henkilönä luottamusta herättävä ja hänen pitää tulla toimeen etenkin vanhusten kanssa. Kuvaamme mahdollisesti myös hiljaisuuden retriitissä, mikä vaatii erityistä tilannetajua ja hienotunteisuutta. Vaikka kyseessä on historiaan pohjautuva aihe, dokumentti käsittelee tätä päivää. Erityinen haaste on kuvata historian läsnäolo tässä hetkessä käyttämättä kliseisiä kuvaratkaisuja tai arkistomateriaalia.

Etsin hyvää kuvaajaa, joka tarvitsisi opintoviikkoja ja on kiinnostunut tämän kaltaisesta työstä. Mieluiten tekisin työtä kuvaajan kanssa, joka olisi kiinnostunut miettimään dokumentin kuvailmaisua tosissaan, mutta olen varautunut myös ohjeistamaan kuvaajan selkeästi, jos hän haluaa toimia enemmän operaattorina kuin suunnittelijana.

Kerron mielelläni lisää aiheesta, ota yhteyttä jos dokumentti kiinnostaa sinua!

Heini
gsm 0400 - 967472
heini.salomaa@kolumbus.fi

KUVAUSPAIKAT JA AIKATAULU

pvm	klo	paikka	kohtaus
8.3.2006	9-12	Eeron koti	INT KEITTIÖ, puuronkeitto INT. ETEINEN, kotoalähtö
15.3.2006	12-16	Karjalatalo, Käpylä	INT, evakkolasten hengellinen päiväpiiri
17.3.2006	9-13	Eeron koti Eeron kotitalo Vantaanjoki	INT OLOHUONE, appelsiinin kuoriminen EXT. PIHA Eero matkalla Karjalatalolle EXT.RANTA Eero lenkillä
21.3.2006	13-15	Agricolan kirkko Agricolan kirkko Agricolan kirkko	EXT. KIRKKO, establishment shot INT. KIRKKO Eero rukoilee kirkossa INT. KIRKKO Eero sytyttää kynttilän